Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 10
Dezembro de 2024
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

O simbolismo da Charola de Tomar

Paulo Martins Oliveira

Introdução

Edificada originalmente por Cavaleiros Templários, a Charola viria a tornar-se no coração espiritual do Convento de Cristo – símbolo da formação da nacionalidade e da posterior expansão ultramarina.

Consciente desse valor, D. Manuel patrocinou uma reforma iconográfica que tornou o monumento num dos mais exuberantes e originais instrumentos para a sacralização de um poder régio europeu.

Charola de Tomar, perspectiva interior (foto: PMO).

Implementação e caracterização sumária

A Charola de Tomar é o peculiar templo delineado pelos Cavaleiros Templários na época de Gualdim Pais e de D. Afonso Henriques, aquando da fortificação da colina que domina o povoado e o rio Nabão.

Inspirada em modelos arquitectónicos da Terra Santa, trata-se de uma planta centralizada, ou seja, organiza-se de modo igual a partir do respectivo centro geométrico[1]. No caso em estudo, esse eixo era o altar colocado sob uma autonomizada estrutura cilíndrica-octogonal. Esta lembra uma grande árvore oca subindo ao tecto, onde os "troncos" ou "ramos" irradiam formando uma abóbada circundante, a qual por sua vez conecta a dezasseis muros exteriores que dão à Charola uma imagem quase circular.

Nas cerimónias religiosas, os Cavaleiros Templários dispunham-se numa nave anelar, i.e. no corredor envolvente à dita árvore central que alberga o altar (equivalente a uma capela-mor). Devido a esta configuração, o monumento é também conhecido por Rotunda.

Charola Templária de Tomar – perspectivas do exterior e do interior, já com a posterior decoração manuelina do século XVI (fotos: PMO).

A concepção estrutural manteve-se mesmo quando os Templários foram mandados extinguir pelo papa. Em Portugal, D. Dinis simplesmente metamorfoseou a instituição suprimida na Ordem de Cristo, cuja natureza aristocrática-conventual desenvolveu os ideais de Cavalaria e de expansão do Cristianismo, agora para lá de um território nacional já entretanto dominado e consolidado.

1 Sobre a planta centralizada de origens levantinas, cf. Carlos Emanuel SANTOS, "A Charola Templária de Tomar – uma construção românica entre o Oriente e o Ocidente", in *Medievalista,* IEM-FCSH*,* ano 4, n.4, 2018 [*online*].

Neste panorama, a componente fortificada na colina de Tomar perdeu relevância para o conexo Convento de Cristo, que se foi expandindo no mesmo planalto enquanto referência espiritual e estratégica, sobretudo quando o Infante D. Henrique assumiu em 1420 os destinos da instituição.

Em meados desse século observou-se uma primeira alteração significativa na Charola, quando o Infante mandou rasgar os muros no lado ocidental, acrescentando aí uma tribuna e um pequeno coro[2].

Contudo, foi nos inícios do século XVI que se verificou a grande evolução, com D. Manuel a ordenar que a partir desse lado ocidental fosse edificada uma nave rectangular. Assim, a antiga nave anelar tornou-se o deambulatório da Charola, a qual era agora a cabeceira desta reconfiguração arquitectónica latinizada, ou melhor, greco-latinizada, uma vez que a planta original centralizada, típica do oriente cristão, foi no essencial mantida e passou a conviver com o perfil longilíneo, preferido a ocidente.

No contexto da grande divisão teológica entre Católicos e Ortodoxos[3], exaltava-se deste modo o papel do Venturoso enquanto grande árbitro e mediador dos Cristãos, i.e. a função maior da dignidade imperial[4].

Perspectiva exterior da Charola, com a nave rectangular manuelina acrescentada a Poente (foto: PMO).
Interior, ligação com a nave, implicando a abertura parcial das paredes ocidentais da Charola (foto: Google Photo Sphere).

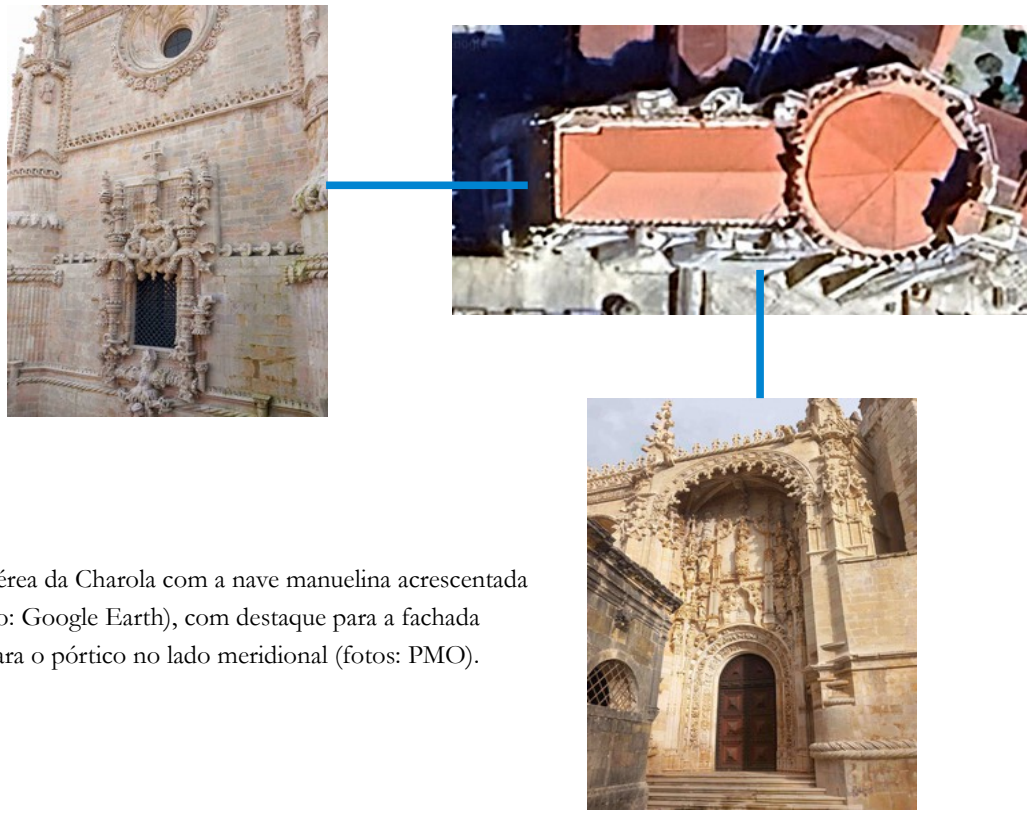
2 Cf. Paulo PEREIRA, *Arquitectura Portuguesa – História essencial*, Temas e Debates, Lisboa, 2022, pp.139-140.
3 O assunto fora também codificado na sistina *Criação de Adão*, cf. "A máquina do Espírito Santo" in *Leonardo x Michelangelo*, 2012, pp.101-109 [impresso]; e *The Sistine Ceiling and the Holy Spirit*, 2013, p.2 [*online*].
4 A reunificação do Cristianismo sob a égide Católica passou a ser um dos grandes objectivos das Cruzadas e da recuperação de Jerusalém. Note-se igualmente que também noutras matérias o papel medianeiro de D. Manuel estaria no centro das criações artísticas por si patrocinadas.

Ao contrário de tantas igrejas latinas, dotadas de capela-mor semicircular integrada numa lógica rectangular, no Convento de Cristo foi conectado um rectângulo a um círculo (poligonal) pré-existente, o qual se manteve não obstante a abertura dos respectivos muros a a ocidente, aliás uma iniciativa já ensaiada pelo Infante D. Henrique.

Essencialmente, D. Manuel veio amplificar a empreitada do Navegador, tal como se verificou no Restelo com a reformulação da pequena ermida henriquina numa grande catedral – Santa Maria de Belém (Jerónimos) – que homenageava o papel do Infante enquanto elo de transição entre o espírito original da Reconquista e o ecumenismo de um Venturoso imperial e messiânico[5].

Em suma, na Charola propriamente dita, as novidades manuelinas incidem sobretudo no programa iconográfico, que assumiu uma natureza exuberante, quase telúrica, sublinhando o cariz adventício do monarca. Simultaneamente, a nave que agora era anexada constituía uma peça autónoma e valorizada de raiz, em especial no grande portal no lado Sul, bem como na face Poente, com a sua icónica Janela.

Deste modo respeitavam-se as identidades estruturais quer da antiga Charola, quer da moderna nave, embora ambas ficassem relacionadas entre si e debaixo da tutela simbólica de D. Manuel.



Perspectiva aérea da Charola com a nave manuelina acrescentada a Poente (foto: Google Earth), com destaque para a fachada ocidental e para o pórtico no lado meridional (fotos: PMO).

5 Sobre este assunto v. o encadeamento henriquino no Cruzado no portal Sul dos Jerónimos (Conde D. Henrique/Rei D. Afonso Henriques/Infante D. Henrique). Cf. *A estátua do Infante-Cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*].

O Coro e a Sacristia

Com a empreitada de D. Manuel ficava confirmado que os membros da Ordem de Cristo abandonavam a tradição dos antigos Templários e já não se congregariam em torno do altar (como referido, a nave anelar da Charola passaria a funcionar como um deambulatório). Mas em vez de ocuparem o pequeno (e efémero) coro entretanto erguido a mando do Infante D. Henrique, os novos Cavaleiros-Comendadores instalavam-se agora no extremo oposto da nave recém-construída, num grande Coro sobranceiro a uma ampla mas rebaixada Sacristia, então igualmente edificada.

Apesar do cadeiral do Coro já não ser o da época, o esquema arquitectónico deixa perceber que os Cavaleiros de Cristo, directamente liderados pela Coroa, eram os eleitos iluminados pelo Sol-Cristo, todos imperando sobre a Sacristia – uma simbólica "masmorra" dos restringidos à luz fosca, mundana e gradeada.

Perspectiva do Coro e da Sacristia, no limite ocidental da nave (foto: PMO).

No espírito da época, esta Alegoria da Caverna liga-se à narrativa neoplatónica-agostiniana lavrada na face exterior da parede ao fundo da nave, notando-se ainda que, na janela em baixo, existem dois bancos de pedra sugestivos de Adão e Eva, presos mas libertados do Limbo pela vontade de Cristo[6].

6 Pela mesma altura, o pintor régio Jorge Afonso trabalhava o mesmo tema para a Madre de Deus, em Lisboa. Cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem". Sobre a natureza polissémica da parede exterior do Coro, cf. *A Janela de Tomar*, 2011 (texto republicado in *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]).

Por seu turno, no referido Coro da nave e em posição elevada, o monarca-regalista assumia também a superintendência da própria cerimónia religiosa, que decorria na Charola contígua.

Perspectiva através da estrutura octogonal ao centro da Charola (onde se localizava o altar). (foto: PMO)

Espírito em matéria

Ao centro da Charola, o interior do octógono era ocupado pelo sacerdote encarregue da cerimónia eucarística, cujo ponto alto residia na invocação e transubstanciação do corpo e sangue de Cristo.

No limite Poente do mundo convencionado, Portugal era a sede da Idade do Espírito Santo – uma nova Terra Santa e emblema da reencarnação mística de Jesus Cristo para inspirar e conduzir a Humanidade até ao Apocalipse (pôr-do-Sol no Oceano), em contraponto e complemento à Terra Santa do Levante, onde o Messias surgira na forma humana, e onde corporalmente ascendera ao Pai.

Deste modo, a Ordem de Cristo mantinha a lógica dos antigos Templários, os quais vindos ao Poente (≈ espírito) tinham realçado os nexos teológicos com o Levante (≈ corpo), de onde eram institucionalmente originários. Neste contexto é de realçar que a forma octogonal é uma síntese entre, por um lado, a cúpula celestial (circular e infinita), e por outro o mundo terreno, representado por quadrados ou rectângulos (os quatro horizontes longilíneos, N-S-E-O).

Esta dualidade é aliás observável na parede ao fundo da nave (no contraste vertical entre o óculo do Coro e a janela da Sacristia; cf. imagem na página 5)[7], registando-se igualmente na grande estrutura octogonal-arbórea ao centro da Charola, evocativa da Árvore da Vida, negada à Humanidade expulsa do Éden oriental, mas prometida pelo Cristo apocalíptico (Ap.2:7, 22:2)[8].

Assim, em baixo dessa árvore, o altar rectilíneo simbolizava o mundo terreno e humano, que também pode ser representado pela figura deitada/caída de Jessé, enquanto ao topo domina a figuração alegórica de Jesus Cristo na forma espiritualizada da "estrela resplandecente e da manhã" (Ap.22:16).

Nesta lógica, a estrutura octogonal é rematada no topo interno por uma cúpula azul-celeste, a qual tem ao centro uma chave em forma de estrela e de Sol nascente.

Charola de Tomar:
à direita na imagem, a pequena cúpula azulada da estrutura central arbóreo-octogonal, tendo no seu eixo a referência cristológica na forma de uma estrela solar (noite/dia, omnipresença divina);
à esquerda, parte da cobertura abobadada que, partindo da referida estrutura octogonal, a esta rodeia totalmente, definindo o corredor-deambulatório circundante.
(foto: PMO)

7 Esta dualidade existe desde a fundação Templária em Tomar, com o diálogo complementar entre o temporal Castelo (≈ quadrado) e a espiritual Charola (≈ círculo).

8 Neste contributo utiliza-se a *Vulgata Latina*, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

Da referida estrela solar sobressai e projecta-se fisicamente para baixo um elemento circular, que representa a materialização eucarística da luz em direcção ao altar e correspondente domínio terreno.

Este artifício lembra o do Mosteiro de S. João de Tarouca, de cuja abóbada da capela-mor sai em direcção ao solo, literalmente, uma representação do relâmpago que Deus teria enviado para indicar o local de construção desse templo cisterciense[9].

Detalhes da abóbada da igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca (fotos: PMO).

Charola de Tomar, chave da cúpula central (foto: PMO).

9 Note-se que, durante a Reconquista Cristã, os Templários (≈ Vida Activa) e os Cistercienses (≈ Vida Contemplativa) desempenharam um papel especial no território português. Sobre a importância artística de S. Bernardo na Charola de Tomar cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.4-6.

No caso do referido elemento circular na cúpula celestial de Tomar, alegoriza-se um pedaço do céu infinito que desce ao altar no solo, i.e. uma materialização da luz cristológica na circunferência da hóstia e do cálice.

O mesmo círculo tem inscrito um 'c' gótico seguido de um 'p' e de um 's'. O 'c' inicial é traçado por uma linha fina, formando um laço, i.e. um 'x'.

Assim, combinando caracteres latinos e gregos, figura-se Christus/Χριστός, ou seja, a corporização da luz pura numa referência corpórea universal a Católicos e Ortodoxos. A utilização de ambíguas minúsculas góticas permite que, lendo noutra orientação, fique sugerida a comum abreviatura de Jesus (ihs, IHS/IHΣ). Inscreve-se pois "Jesus Cristo", reportando a ambivalência da Encarnação de Deus.

Estes jogos de letras eram relativamente comuns[10], e numa outra variante manuelina, agora nos medalhões do tecto de Santa Cruz de Coimbra, combinavam-se caracteres góticos e capitais latinas, apresentando D. Manuel também como o grande mediador entre épocas e estilos[11]. No caso de Tomar reforça-se o monarca enquanto conciliador entre Cristãos (Católicos ocidentais e Ortodoxos gregos), num princípio semelhante ao que depois, já no século XVIII, seria expresso na grande Biblioteca de Mafra, onde também se alegoriza a materialização do Verbo[12].

Biblioteca de Mafra, face solar na cúpula do cruzeiro (foto: Google Photo Sphere).

No caso de Mafra, a imagem está em trânsito Nascente-Poente; já em Tomar, o sentido é descendente, para o altar e para a hóstia consagrada. Esta ideia é reforçada no interior da árvore octogonal por uma figuração "aérea" do Jesus crucificado, como se observa na página 6 deste estudo.

10 Por exemplo, permitem no grande políptico de Nuno Gonçalves a leitura correcta da legenda na bota do príncipe (no painel dito do Infante), e ainda do livro em caracteres pseudo-hebraicos (no painel dito da Relíquia).

11 Veja-se o contexto in *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos", p.4.

12 Cf. *Octógono* n.9 / Novembro de 2024 – "A Real Livraria de Mafra – a Máquina do Verbo". Recuperava-se neste século XVIII um objectivo de D. Manuel, que por sua vez já o fora o dos Médicis, no anterior século XV.

A grande Custódia

A referida estátua do Messias crucificado preside a um conjunto de outras figuras do Cristianismo postas em torno das paredes internas da estrutura octogonal, ao centro da Charola.

No entanto Cristo é o único personagem levitante, enquanto corpo mas também espírito imaterial, ao passo que todos os outros estão apoiados[13] (lembrando os contrafortes que flanqueiam a parede exterior-ocidental do Coro manuelino, numa dicotomia entre a árvore celestial de raízes cortadas e a terrena, enraizada no solo)[14].

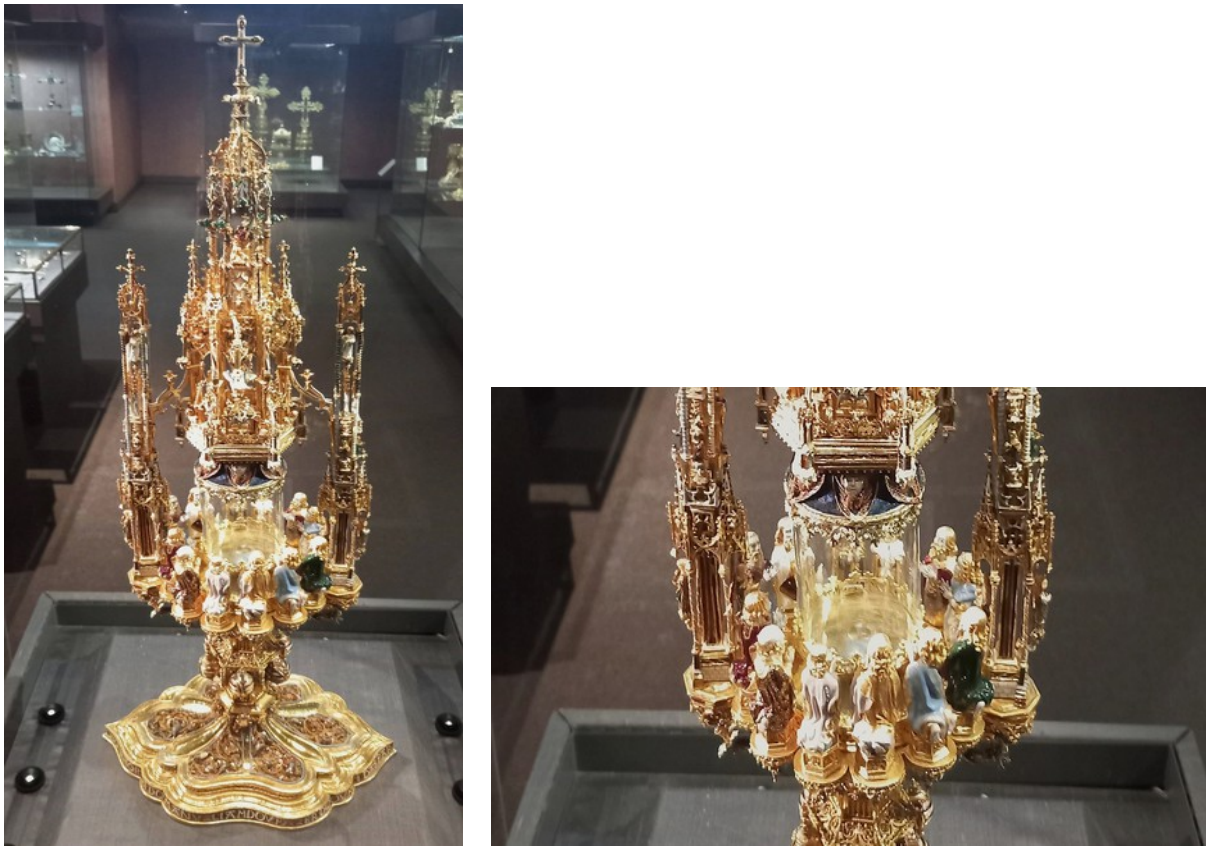
Na Charola existe ainda um segundo anel de estátuas, para lá do corredor, tratando-se de profetas do Antigo Testamento que vaticinaram o advento do Messias, colocados portanto numa disposição neoplatónica (i.e. atendendo à sua maior distância teológica ao eixo cristão)[15].

Em primeiro plano, figuras do Cristianismo (Novo Testamento e Idade do Espírito Santo), colocadas na estrutura arbórea-octogonal da Charola.
Em segundo plano, profetas do Antigo Testamento no limite do corredor circundante (foto: PMO).

Numa perspectiva geral, enquanto a estátua "aérea" de Jesus crucificado sugere um espírito que desce enquanto matéria encarnada (e também de um corpo que ascende enquanto espírito), o altar por sua vez era o efectivo epicentro da Charola. Era aí que a Transubstanciação ocorria, sendo as estátuas circundantes uma memória dos Cavaleiros fundadores (Cruz da Ordem de Cristo ≈ Cruz Templária).

13 Todavia, à representação da Virgem foi conferida uma hábil sugestão levitacional,embora atenuada perante Cristo.
14 Cf. Paulo PEREIRA, "A simbólica manuelina – Razão, celebração, segredo", in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p.134.
15 A propósito, cf. Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XVIII, caps.XXVII-XXXVII, FCG, Lisboa, 2021, pp.1765-1806. Por sua vez essas estátuas servem de "tenentes" a grandes pinturas evocativas de Cristo, aí colocadas.

Talvez aquele ritual dos antigos Cruzados levantinos tenha inspirado Gil Vicente na concepção da sua Custódia de Belém, onde os apóstolos se reúnem em torno de um cilindro ou viril de cristal, no qual a exibição da hóstia consagrada expressava o Messias reencarnado e presente entre os fiéis[16].



Gil Vicente, Custódia de Belém, MNAA (foto: PMO).

Por sua vez, e como já sustentado na historiografia[17], é muito possível que Gil Vicente tenha delineado ou pelo menos co-autorado o programa escultórico da célebre Janela manuelina e de toda a respectiva parede exterior do Coro, no limite ocidental da nave.

Alargando esta dedução, e como na mesma altura se verificou a reforma decorativa e simbólica da Charola, talvez Gil Vicente (vedor da ourivesaria do Convento de Cristo) tenha igualmente gizado o esquema das estátuas circundantes e de outros aspectos na grande estrutura octogonal, apresentando-a também como uma enorme custódia, reminiscente da sua famosa obra hoje no MNAA, e para a qual já teria buscado inspiração na primordial cerimónia Templária, justamente na Charola de Tomar.

16 Sobre a polissemia desta peça de ourivesaria v. *As camadas simbólicas da Custódia de Belém*, 2015 [*online*].
17 Cf. Paulo Pereira, *De Aurea Aetate – O Coro do Convento de Cristo e a Simbólica Manuelina*, IPPAR, Lisboa, 2003, pp.87-90.

O Espírito Santo Venturoso

Na intervenção em Tomar predomina uma coerência que harmoniza o novo com o antigo, aliás na linha artística que visava compor imagens que, logo em si mesmas, expressassem a unidade da Fé Cristã e dos seus momentos capitais.

É assim que a estátua levitante do Jesus crucificado na Charola tanto alude à sua reencarnação transubstanciada na terra (≈ apresentação da custódia no altar), como simboliza o regresso para junto do Pai (≈ retirada da custódia). A propósito, veja-se que a cúpula azulada da estrutura central, para além de cruzes da Ordem de Cristo, está circundada também por esferas armilares (cf. imagem na página 7).

Reporta-se aqui a eterna revolução da máquina celeste em torno do paternal Empíreo – a fixa Estrela Polar, da qual Cristo se desprende para se materializar eucaristicamente, mas também para onde regressa e "encaixa" na cúpula (≈ contraparte da luneta-terrena da custódia).

Por seu turno, essa chave estrelada-circular (Pai e Filho) apresenta, sobre as respectivas letras, o típico sinal paleográfico de abreviatura, que lembra a Pomba do Espírito Santo (cf. página 8). Ou seja, aquele eixo superior parece agregar referências sugestivas da Santíssima Trindade.

O mesmo conceito alegorizante é observável na generalidade da arte manuelina, onde a realeza adventícia do Venturoso se manifesta sobretudo por via indirecta, nomeadamente por símbolos, letras e sinónimos bíblicos ou históricos (e.g. Salomão, Alexandre, etc.), e menos por figurações expressas, sendo o retrato esculpido nos Jerónimos uma das poucas excepções.

Um bom exemplo dessa lógica encontra-se na Sala dos Brasões no Paço de Sintra, construída na sequência da empreitada de Tomar, equivalendo mesmo a uma versão temporal da Charola.

Sala dos Brasões,
Paço de Sintra (foto: PMO).

Em Sintra, a referida Sala tem uma planta quadrangular[18] que evolui para um dominante tecto octogonal, cujo programa manuelino principia com os brasões das principais famílias nobres do país, correndo sobre as paredes e envolvendo todo o espaço. Este registo equivale, na Charola do Convento de Cristo, às estátuas dos profetas do Antigo Testamento, colocadas para lá do corredor.

O programa de Sintra continua no sentido ascendente, agora com uma faixa circundante com figurações de cervídeos (≈ corredor anelar da Charola), separando os anteriores clãs aristocráticos da família real propriamente dita. De facto, agora já na parte central do tecto sintrense, as armas dos oito filhos de D. Manuel com D. Maria correspondem ao grande octógono-arbóreo da Charola tomarense (com as suas estátuas do Novo Testamento e da Idade do Espírito Santo), associando a Árvore da Vida à Árvore de Jessé, deixando sugerida a árvore genealógica manuelina.

Na Sala dos Brasões, o cume octogonal (≈ cúpula azulada da Charola) é dominado pelo Escudo régio-português, cujos cinco escudetes interiores traçam uma geométrica Pomba do Espírito Santo[19]. Desenham também, e desde logo como é óbvio, a Cruz do Filho, enquadrada no fundacional Escudo de origem Afonsina (Pai).

Existe portanto uma analogia entre a divina estrela-solar da Charola e o temporal Escudo em Sintra, o qual não apenas cita o Cristianismo, como é ele próprio sinónimo e fonte de espiritualidade trinitária. Constitui inclusivamente uma expressão do regalismo que desde cedo caracterizou a Coroa Portuguesa, e que teria em D. Manuel a sua versão adventícia e messiânica.

Veja-se ainda que, relativamente aos brasões das principais famílias nobres, já foi notado como o seu registo se enquadrava na preservação da memória nacional[20]. De certo modo, o mesmo se procurou fazer com as estátuas circundantes na Charola, evocando o ritual dos ancestrais Templários.

Neste ponto poderia considerar-se que o versátil Gil Vicente também gizara a grande Sala sintrense, existindo contudo o risco de tornar essa figura numa espécie de novo Grão Vasco, ao qual tudo se atribuía.

Ainda que tal possibilidade não possa ser descartada, há aqui a ter em conta o papel do pintor régio Jorge Afonso enquanto verdadeiro móbil da actividade artística portuguesa[21], o qual, antes de seguir para Sintra, coordenara na Charola de Tomar as grandes tábuas colocadas nas paredes do perímetro, ou seja aquelas para lá do corredor-deambulatório.

18 Mais precisamente um quase-quadrado. Sobre esta configuração, v. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos", p.2.

19 Os cinco escudetes são uma típica composição polissémica, desdobrável em várias leituras.

20 A este respeito cf. Miguel Metelo de SEIXAS, Torsten HILTMANN, "Heraldic decor as a reserch problem – the 'Sala dos Brasões' of the Sintra Palace and heraldry in medieval and early modern state rooms", in *Heraldic Studies*, vol.3, Thorbecke, 2020, p.14 [*online*].

21 Cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.2-3, 41.

As combinações dinâmicas

O programa pictural da Charola é denso, envolveu diferentes artistas e encontra-se aplicado quer em tábuas, quer directamente nas paredes, sejam as circundantes, sejam as da própria árvore-custódia octogonal (nos respectivos muros e na cúpula azulada), bem como na abóbada anelar que pelo alto une a árvore às paredes exteriores. A tudo isto acrescem ainda as pinturas no lado ocidental, assinalando a transição para a nave conexa.

E não esquecer as subsequentes iniciativas do tempo de D. João III e da reforma liderada por Frei António de Lisboa, onde se destacou o talento de Gregório Lopes[22], pelo menos um artista aqui directamente associável a painéis concretos, uma vez que no anterior reinado manuelino era muito frequente que uma dada obra fosse dividida em secções atribuídas a vários pintores já consagrados, do que resultam manifestas indefinições historiográficas.

Enfim, trata-se efectivamente de uma floresta cerrada de pinturas, mas não de um mero horror ao vazio, pois todas, de um modo ou outro, se adaptaram entre si e ao espírito do local.

Por exemplo, entre dois vãos luminosos ao Nascente, uma pintura tridimensional do Escudo Português sugere o Espírito Santo e a materialização do Verbo redentor[23], que após baptizado por João será glorificado na cruz, numa postura que a S. Bernardo lembrava um convite ao abraço e à elevação[24].

Charola de Tomar (foto: PMO).

22 Sobre essas pinturas cf. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes"; *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo"; e *Octógono* n. avulso (4) 1 de Setembro de 2024 – "Gregório Lopes – o anjo e a torre da soberba".

23 Existe todavia um ligeiro desvio entre o Escudo e o Cristo suspenso, uma vez que o desdobramento original das oito faces da estrutura central nos dezasseis panos exteriores levou a que esse vão aberto do octógono esteja centrado com um dos contrafortes exteriores, e não com um pano de parede, obrigando a uma solução de recurso.

24 Cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.223.

Sem excepção, todas as peças participam num contínuo e preciso desmultiplicar de narrativas sacras, constituindo a Charola de Tomar uma verdadeira máquina das lógicas e dinâmicas do Cristianismo, associando-as à Coroa Portuguesa enquanto sua expressão político-terrena.

Noutro exemplo sobre o modo versátil e multiforme como estas intervenções artísticas devem ser analisadas, veja-se como, num dos muros extremos da Charola, a grande pintura manuelina da *Ascensão de Cristo* constrói a sugestão de dois círculos de figuras em torno de um "cilindro" conceptual (≈ viril de cristal da Custódia de Belém).

Obtém-se portanto um efeito similar ao das vizinhas estátuas exteriores e interiores que circundam o túnel vertical da árvore-custódia, estando aqui a chave trinitária da cúpula alinhada com o altar que se encontrava na base.

Ascensão de Cristo, Charola de Tomar (foto: PMO).

Assim, a tábua em questão deve ser entendida de modo dinâmico, pois representando a Ascensão (o regresso ao Pai), também evoca a Eucaristia, i.e. a recorrente vinda de Cristo para junto dos fiéis através da Transubstanciação. O mesmo princípio observa-se nas custódias da época, conforme estejam ou não expostas com a hóstia consagrada fixa na luneta.

A este respeito e ainda na mesma pintura, dois anjos tenentes flanqueiam o "cilindro" e custodiam Jesus, correspondendo ao efeito dos arcobotantes da Custódia de Belém (cf. página 11)[25]. Do mesmo modo, em cada face do octógono da Charola existe um par de anjos, tendo ao respectivo centro uma abertura vertical que permite vislumbrar a chave da cúpula, sublinhado a relação espírito-matéria.

Charola de Tomar, parte superior do octógono, detalhe de uma das faces (foto: PMO).

Os anjos do octógono

Erguendo-se imponente ao centro da Charola, a grande estrutura arbórea cresce e renova-se em permanência para os céus – justamente o simbolismo místico da árvore (≈ coluna torsa), mas também de uma custódia eucarística, que "brota" do respectivo apoio para florescer e nela frutificar a hóstia consagrada e solar, como um esperançoso sinal primaveril.

A profusão decorativa observável na Charola realça esse efeito de contínuo desenvolvimento orgânico-espiritual, tendo sido na grande estrutura ao centro, em concreto na metade superior das oito paredes, que Fernão Anes[26] pintou anjos aos pares (≈ Mc.6:7), quase como as aves do Paraíso que se acreditava nem sequer terem patas[27].

Se o octógono é por excelência o símbolo geométrico da comunicação entre o Céu e a Terra, os anjos cumprem o mesmo papel no domínio figurativo. Como que guardando a descida de Jesus à Humanidade e o regresso ao Pai, os anjos da Charola ostentam emblemas da Paixão de Cristo, i.e. da sacrificial missão que permitiu selar a redentora Nova Aliança entre os Homens e Deus.

25 Por seu turno, e como bem notou António Manuel Gonçalves, a alfaia de Gil Vicente tem equivalência no grande pórtico meridional dos Jerónimos, mostrando o modo intrincado como todas essas obras se influenciavam entre si.

26 Identidade colhida em Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Templários e Templarismos*, vol.VIII, Círculo de Leitores, 2005, p.193. De notar que Anes poderá ter executado aqui o programa de outrém.

27 Sobre o evitar o solo impuro (≈ Cidade dos Homens), cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.37-38 (para Gregório Lopes os verdadeiros anjos são os não-alados).

Tratam-se na verdade de imagens polissémicas, pois dos mesmos elementos é possível inferir conceitos basilares que estruturam o discurso catequético, bem como invocar a figura de João Baptista, de particular importância para os fundadores Templários, e cuja memória se manteve especialmente forte em Tomar, sendo por exemplo o patrono da igreja matriz do povoado.

Aliás, isso poderá contribuir para explicar a particular atenção dada ao Convento de Cristo também por D. João III (assim baptizado em honra daquele santo), que mandou ampliar o complexo e edificar nas imediações a Ermida de Nossa Senhora da Conceição, frequentemente considerada o melhor exemplo da arquitectura renascentista em Portugal.

Nicolau Chanterene, *João Baptista e a Rainha D. Maria*, esposa de D. Manuel e mãe de D. João, futuro III de Portugal. Não por acaso, as vestes do Baptista insinuam um peitoral de armadura (≈ Vida Activa protegendo o Cordeiro e a Rainha). Portal axial dos Jerónimos (foto: PMO).

A importância do corajoso e mártir Baptista deve portanto ser realçada na intervenção manuelina efectuada na ancestral Charola dos Cavaleiros Templários, onde os pares de anjos pintados por Fernão Anes constituem um esquema dinâmico e hierarquizado, em que um anjo reporta a dimensão espiritual, e o outro a carnal/terrena.

Como referido, em torno do octógono essa divisão é efectuada aproveitando a correspondente fresta ao centro, ou seja, o símbolo verticalizante que deixa vislumbrar a chave estrelada na cúpula. Assim, em cada uma das oito frestas, o anjo espiritual encontra-se à respectiva dextra e o carnal à sinistra (no octógono, estas posições são projectadas em cada muro a partir de dentro para fora, i.e. a partir do eixo eucarístico que conecta a cúpula ao altar).

Tal constata-se desde logo no muro Poente do octógono, ou seja, no lado exposto à nave e ao Coro que o Venturoso mandara edificar na mesma altura.

Coroa de espinhos e pano verónico

Nessa parede ocidental do octógono, os anjos começam por apresentar dois símbolos da Paixão, nomeadamente a coroa de espinhos e o pano verónico, i.e. o tecido impresso com a face de Jesus, ainda em vida humana do Messias. Ficando na posse de Sta. Verónica, esta relíquia possuía extraordinárias propriedades medicinais, que despertariam o interesse até do adoentado imperador Tibério, conforme registado nas páginas hagiográficas de Voragine[28].

Fernão Anes, Anjos da Charola de Tomar, num total de oito pares (fotos: PMO).

Reflectindo uma hierarquia repetida em cada muro do octógono (Vida Contemplativa/Vida Activa), o anjo o que segura a coroa de espinhos encontra-se à dextra da composição, reportando a vertente espiritual aqui traduzida por um círculo, eterno na forma e eucarístico no significado.

Um esquema aproximado poderá ser encontrado no Mosteiro do Lorvão, onde na capela-mor o anjo à dextra ostenta um pano branco, enquanto à sinistra outro mostra o pano verónico com a face humana de Jesus. O par expressa a superioridade da incorpórea fé espiritual sobre a também importante mas subordinada esfera terrena e sensível. "Bem-aventurados os que não viram, e creram", disse Cristo a S. Tomé (Jo.20:29).

Na Charola de Tomar, o círculo vazio da coroa (≈ pano branco) realça o predomínio do espiritual e alegórico relativamente às figurações humanizadas, aliás exactamente na lógica da arte manuelina, a qual para exaltar o rei messiânico preferia, como referido, os símbolos alegóricos aos retratos[29].

28 Cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.225-226
29 Sobre esta questão, cf. Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.X, cap.XV, FCG, Lisboa, p.925.

A este respeito, também na própria Charola as estátuas e pinturas personificadas estão na órbita do místico e "abstracto" eixo vertical que ligava a chave circular da cúpula ao altar rectilíneo em baixo.

Em suma, ostentando a coroa de espinhos e o pano verónico, os dois anjos associam o círculo celestial ao quadrado terreno, interpretando no octógono (círculo-quadrado) uma coroação dos mártires de Cristo, aqui convergidos na sugestão de uma cabeça degolada. Esta é representativa dos sacrificiais Templários e do patrono-mártir João Baptista, humildemente à sinistra da coroa de espinhos de Jesus (o mesmo se observa nas estátuas no perímetro da Charola; cf. página 14).

Na grande estrutura central, outro muro particularmente importante é o do oposto Nascente, uma vez que é por esses pontos cardeais que se alinham a generalidade dos templos cristãos.

Cruz e coluna

Nesta face levantina do octógono, os anjos destacam o suplício corporal do Messias na Terra Santa, exaltando para tal a cruz e a coluna – dois símbolos da Paixão que, pelo seu tamanho dominante, costumam surgir associados e resumir os demais.

Por regra a cruz surge à dextra da composição, o que também ocorre nesta parede. Afinal, o Messias foi "elevado" na cruz perante os Homens, e aí morrendo entregou o seu Espírito ao Pai (Lc.23:46; mais tarde ressuscitou e ascendeu também corporalmente ao Céus).

Enquanto a flagelação na coluna realça o tormento físico e o domínio do sensível., a cruz constitui obviamente o símbolo maior do martírio redentor, associável à vertente espiritual. Antecipando isso,

Jesus chamou a si os discípulos e a população, dizendo-lhes: "Se alguém me quiser seguir, negue-se a si mesmo e tome a sua cruz, e siga-me" (Mc.8:34).

Na subsequente Idade do Espírito Santo, os fiéis continuaram a ser desafiados a tomar Cristo por modelo e a carregarem estoicamente as suas próprias cruzes, entenda-se, a manterem-se leais à sua Fé e se necessário a deixarem-se sacrificar por ela. Neste sentido, ao tempo de D. Manuel ganharam grande popularidade movimentos teológico-intelectuais como a *Devotio Moderna* e livros como *A Imitação de Cristo*, contribuindo para que os fiéis, dentro do âmbito Católico, se aproximassem espiritualmente do exemplo de Jesus, o qual deviam seguir e emular[30]. Isso é expresso por uma relativa proliferação de quadros representando Simão de Cirene auxiliando o Messias a carregar a cruz, sujeitando-se à troça da multidão que assistia ao longo da via dolorosa (Mt.27:32)[31].

Mas na Charola, e sobretudo na dualidade angélica deste muro Nascente, fica também expresso que o verdadeiro Templo reconstruido não é o judaico de Herodes (≈ coluna arquitectónica do anjo à sinistra), mas antes o próprio corpo glorificado de Cristo (Jo.2:19-22), cujo sinónimo – a cruz – será um símbolo de união entre os crentes dedicados (e.g. significado das basílicas cruciformes, etc.).

Inclusivamente, a imagem à dextra lembra e condensa uma típica Descida da Cruz, onde um fiel em baixo ampara o corpo do Messias, aqui alegorizado no emblema da cruz.

Perante este zelo, onde se abraça e se toma a cruz no coração (≈ *A Imitação de Cristo*), o anjo à sinistra mostra-se leviano, dançando e tocando um instrumento já de cordas partidas, i.e. sem harmonia ou "concórdia" (com cordas/com o coração, *cordus, cordia, corde*)[32].

Ou seja, na dextra cruciforme observa-se uma efectiva concórdia (fidelidade, paz, justiça), ao passo que à sinistra impera a discórdia (descaso, violência, injustiça), numa dança frívola interpretada por Salomé, de que resultou a exigência da morte do justo e firme João Baptista, cuja história é integrada nesta composição dual, em novo emparelhamento com a de Jesus Cristo.

O grande octógono da Charola é na verdade um elaborado mecanismo simbólico que celebra em cada face as vertentes espiritual e carnal do Cristianismo, e se os muros Poente e Nascente justificam especial atenção, os restantes seis lados também merecem análise, pois neles se recombinam os mesmos temas essenciais, fazendo evoluir o discurso inscrito no monumento.

Deste modo, outro par angélico emerge com a túnica de Jesus, que os guardas tiraram para sortear entre si, e com a escada que serviu para baixar da cruz o corpo falecido do Messias.

30 Relativamente à influência sobre os artistas em geral e Bosch em particular, cf. *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2.ª ed. 2012, pp.140-151.

31 Por exemplo, vejam-se os Carregamentos da Cruz pintados por Jheronimus Bosch (tábua do Palácio Real de Madrid; e verso das *Tentações de Santo Antão*, MNAA).

32 Sobre este assunto, cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.25-26. No caso em análise, o anjo também representa os trocistas que acompanharam Cristo e Simão de Cirene.

Túnica e escada

Enquanto a escada evoca a dimensão corporal, as roupas vazias insinuam um Jesus Cristo tornado Espírito, percebendo-se na abertura ovalada e escura da túnica o pequeno perfil "fantasmagórico" de um corpo humano semi-coberto e com duas pernas em Λ, evoluindo do "túmulo" para a fresta e chave ao centro (≈ Ressurreição e Ascensão ao Pai).

É já num patamar imaterial que Cristo prosseguirá os seus ensinamentos aos fiéis, realçando a importância da misericórdia para com os pobres e mesmo com os pecadores, equiparados aos enfermos que necessitam de tratamento (Mt.9:11-13)[33].

Vestir os miseráveis e cuidar dos presos eram duas dessas funções meritórias, para as quais no reinado de D. Manuel foram criadas Misericórdias em diferentes cidades portuguesas.

Na imagem em questão é possível interpretar a dádiva de roupa e a visita aos encarcerados, com o anjo caridoso à dextra "vestindo" um pobre (≈ pequena figura insinuada pela própria túnica).

Além disso, e demonstrando a versatilidade destas composições, o mesmo anjo visita um preso à sinistra, "encerrado" numa escada que simula as grades de uma cadeia, ou uma canga fechada em torno do pescoço para exposição pública[34].

Para além de recordar ao espectador que as genuínas boas-obras são uma forma de ascender ao Céu (sendo a Caridade uma das três virtudes teologais), a composição alude igualmente ao baptismo de Jesus no rio Jordão, onde um anjo lhe guarda a roupa, assemelhando-se a pinturas como o *Baptismo de*

33 Ao que parece, a tutela do jogo pela Misericórdia de Lisboa deriva de se colocar penitencialmente ao serviço da beneficência a memória bíblica das vestes de Cristo, sorteadas pelos guardas aquando da Crucificação.

34 Em Inglês o instrumento designa-se *pillory*, relacionado com o termo "pelourinho" em Português.

Cristo (MNGV, onde Vasco Fernandes ainda utilizou os anjos para "decapitar" a túnica, numa original evocação do martírio do Baptista).

Na Charola, estando pois "Cristo" ao centro (a chave da cúpula), no lado sinistro encontra-se João Baptista, que viria a ser preso e degolado (efeito simultâneo da cabeça na escada), tratando-se de uma figura que os Evangelhos equiparavam a um anjo de Deus (Mc.1:2). Existe também por aqui uma hierarquia teológica, pois enquanto os anjos necessitavam de "escadas" alegóricas para subir e descer, já a Encarnação, a Ressurreição, a Ascensão e a Transubstanciação resultam da simples vontade divina.

Aprisionamento

Noutra cena do octógono, os anjos apresentam atributos relacionados com a prisão nocturna de Jesus no Monte das Oliveiras. À dextra – a lanterna e um archote longo usado pelos guardas, como se pode observar em vários obras[35]; à sinistra – a espada com que, nessa ocasião, o intempestivo Pedro cortou a orelha a um dos guardas (curado no local pela misericórdia do Messias, Lc.22:49-51, Jo.18:10).

Subsidiariamente exalta-se a luz pacífica e sofredora de Cristo, pois o archote longo tem inscrito um crucifixo ao topo, enquanto a lanterna erguida na outra mão lembra um cesto fechado, i.e. o símbolo do estoicismo e de como se deve aceitar o destino individual[36]. Já o anjo à sinistra, que numa primeira análise representa o mero instinto violento, numa segunda leitura evoca a subordinada mas crucial Vida Activa, neste caso a acção dos cruzados que lutavam e morriam pela Fé.

35 E.g. verso do tríptico de Bosch no MNAA; ou a gravura 12 da série da *Pequena Paixão*, por Dürer.

36 Sobre esta questão cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.33-34.

Como nas demais cenas, também aqui João Baptista é alegoricamente invocado, agora através da espada, i.e. o atributo do respectivo martírio. Mais subtilmente, a sua acção baptismal surge relacionada com a tradição judaica, em que a circuncisão (espada ≈ faca) era o ritual antigo que o baptismo cristão veio substituir (Col.2:11-12)[37].

Outra relação similar verifica-se com a cerimónia judaica da Apresentação no Templo, também frequente nas representações da infância de Cristo, onde eram figurados círios (≈ archote longo) e duas pombas ou rolas (em cestos ou cestos-gaiola ≈ figuração da lanterna enquanto objecto deliberadamente ambíguo). A Apresentação encontra-se pois subentendida na imagem à dextra, sendo que os antigos (e substituídos) rituais do corte pela faca e da Apresentação (entrega ao sacerdote ≈ Deus-Pai) estão subjacentes na fresta ao centro do muro, em concreto no elemento circular (xps) que misticamente tanto se desprende (≈ corta) como "regressa" à chave estrelada da cúpula (i.e. Ressurreição, Ascensão e Transubstanciação associados à geradora Natividade/Encarnação)[38].

Lavagem e consciência

Estas dinâmicas estão igualmente presentes na face do octógono onde os anjos ostentam, à dextra, uma vasilha e um prato, e à sinistra uma coluna encimada por um galo.

37 V. igualmente Pde. António VIEIRA, "Sermão dos Bons-Anos" (1642) in *Sermões Escolhidos – Padre António Vieira*, Ulisseia, 1999, p.121.

38 O *Altar de Middelburg* é uma das várias obras que celebra o cristológico e totalizante bebé-estrela-solar, cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas vicentina e fernandina de Nicolau Chanterene", pp.9-10; sobre a autoria da referida pintura, v. *The forgotten disciple of Rogier van der Weyden*, 2015 [*online*].

Desde logo a imagem aparenta conter uma dupla referência, irónica na sua contradição: a lavagem das mãos por Pilatos, e o episódio em que Jesus lavara os pés dos discípulos (pouco antes da sua prisão)[39], equivalendo neste caso a uma forma de "baptismo" muito específica protagonizada pelo Messias – limpar a poeira terrena dos seus sacerdotes, indicando que eles deveriam procurar ser como os anjos. No mesmo sentido Gil Vicente figurou, na sua Custódia de Belém, os apóstolos descalços e "suspensos", insinuando uma dimensão angelical. Igualmente em tempos renascentistas, Giovanni Pico della Mirandola quisera que a Humanidade imitasse Cristo, de forma a que todos os de boa-vontade, "subindo ao céu, se tornassem anjos"[40].

Mas para que tal possa ocorrer, há que assumirem-se como pecadores, daí a simbolismo do galo denunciador de S. Pedro, funcionando como uma voz auto-crítica na consciência individual[41]. Esta ave madrugadora era também símbolo de inteligência e coragem, capaz mesmo de condensar "toda a potência terrena" e impor-se até aos leões, como descrevia o referido humanista Della Mirandola[42].

Era naturalmente um dos símbolos evocativos do Baptista, que além de afrontar Herodes Antipas, era sobretudo o galo que anuncia o Sol, ou a voz "que clama no deserto" (Jo:1:23), prenunciadora do Jesus redentor despontando no horizonte, que trará a Salvação e se anunciará como a Fonte das Águas Vivas (Ap.22:17).

Ao baptizar com água, João celebrava um Messias alegorizado à dextra da composição em análise, a qual faz lembrar uma fonte em que a água escorre para uma plataforma circular, como se observa por exemplo ao centro do Claustro Grande no mesmo Convento de Cristo, onde a configuração da fonte também sugere a Árvore da Vida prometida por Jesus.

Enfim, concluindo sobre este emparelhamento angélico, torna-se evidente que à sinistra se resume o mundo material dos sentidos, da natureza animal e da matéria, e à dextra a dimensão eucarística, em que o "cálice" e a "patena" evocam o sangue e o corpo de Cristo através do Espírito Santo.

Inspiração e castigo

Passando à sexta composição do octógono, os látegos que os dois anjos apresentam, para além do óbvio significado da flagelação, insinuam à dextra uma vela ou tocha cuidadosa e preciosamente amparada, e de cujo topo saem vigorosas "línguas de fogo" pentecostais, que de certo modo também partem da própria fresta onde se encontra a chave enquanto verdadeira fonte de luz (Mc.4:21, Act.2:3).

39 Ambos os episódios mereceram a Dürer gravuras individualizadas na série da *Paixão Pequena*.
40 Giovanni Pico della MIRANDOLA, *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, Edições 70, Lisboa, 1989, p.63.
41 Sobre o reconhecimento da condição de pecador, nomeadamente no discurso agostiniano, cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.12-13, 19, 21.
42 Giovanni Pico della MIRANDOLA, *op. cit.*, p.71.

Opostamente, as tiras desgastadas e mais sumidas do outro látego sugerem-no enquanto bastão de comando (Vida Activa, em complemento subordinado à inspiradora e luminosa Vida Contemplativa).

Neste caso parece insinuar-se ainda um arregaçar da manga, possivelmente aludindo ao episódio da expulsão dos vendilhões do Templo (veja-se o quadro de Rembrandt sobre o tema, onde o pintor ainda colocou as cordas sobre a cabeça de Cristo, simulando quer um halo luminoso, quer a coroa de espinhos, i.e. a constante dicotomia celestial-terrena).

Além disso, na Charola, a dimensão "terrena" do anjo sinistro é assinalada pelas dobras na parte inferior da túnica, indiciando que este anjo se apoia em algo sólido e material (de igual modo, a flexão dos joelhos indicia uma submissão ao anjo espiritual).

Também de notar que a hebraica Arca da Aliança tinha ao topo duas figuras angélicas em cada lado, vindo Cristo a substituir o referido símbolo da Aliança pelo seu próprio corpo (Heb.9:4-12). Em Tomar isso é figurado pelos anjos flanqueando o elemento circular na cúpula, bem como pela correspondente hóstia transubstanciada (corporizada) no altar em baixo.

Mas aqui os anjos surgem também no papel de castigadores/purificadores em nome de Deus – o dextra trazendo o fogo apocalíptico profetizado no Novo Testamento, enquanto o sinistro relembra o Dilúvio reportado nas Escrituras antigas (efeito ondulante e "aquoso" das tiras envelhecidas).

A transição entre os dois Testamento foi efectuada por João Baptista, que anunciava: "Eu na verdade vos baptizo em água, mas virá outro mais forte do que eu, a quem eu não sou digno de desatar as correias dos seus sapatos; ele vos baptizará na virtude do Espírito Santo e no fogo" (Lc.3:16).

Pregos e pregações

Sempre em lógicas de interconexão, o sétimo par do octógono apresenta os instrumentos que serviram para fixar o Messias na cruz: os pregos ou cravos, o martelo e uma ferramenta perfuradora, semelhante a uma broca em T para efectuar orifícios preparatórios na madeira[43].

A estes objectos acresce a turquês utilizada para remover os pregos e assim permitir baixar o corpo entretanto já falecido de Jesus Cristo.

Neste muro existem pintados dois T – o da referida broca à dextra, e o do martelo à sinistra. Por outras palavras, ladeando Cristo (entenda-se, a chave na cúpula), observam-se com as respectivas "cruzes" o mau ladrão, enquanto torturador do corpo, e o bom ladrão como o cirurgião da alma (sacerdote-exorcista ≈ trepanador)[44].

Neste último caso, os três pregos evocam a Santíssima Trindade, sendo que no tecto da Capela Sistina o contemporâneo Michelangelo também realçara a visão Católica na polémica do *Filioque*[45]. Por sua vez, no *Juízo Final* que o italiano pintaria na parede do altar, na respectiva metade sinistra notam-se sugestões da própria campanha construtiva então a decorrer no Vaticano, tratando-se de um artifício alegórico antecipado pelo "operário" anjo tomarense com o martelo e a turquês (≈ Vida Activa)[46].

43 E.g. as representações de Jesus sendo pregado na cruz, segundo Dürer (*Políptico das Sete Dores* e grav.24 da série da *Paixão Pequena*), bem como por Veronese.

44 Uma versão sarcástica e corrompida desta associação foi pintada por Bosch – *A extracção da pedra da loucura*.

45 De considerar que D. Manuel aspirara a ser o conciliador das polémicas teológicas, reconduzindo os Ortodoxos à esfera Católica através da Cruzada bem sucedida contra o Sarraceno. Noutro contexto e de outro modo, o mesmo estatuto procuraria Henrique VIII ao colocar-se ao lado do papado, aquando da eclosão inicial do Protestantismo.

46 Cf. *The (L)eonardo and the (S)alai*, 2012, p.1 [*online*].

Genericamente, esta composição no octógono da Charola evoca uma Cidade de Deus fundada na Santíssima Trindade, e cuja doutrina é, por sua vez, difundida na Cidade dos Homens pelo "pregador", ou seja, o que "martela" os "pregos" da doutrina. De notar que embora seja frequente o uso do termo "cravo", a designação "prego" enquanto objecto similar já era utilizada desde pelo menos os meados do século XIV[47].

Ainda a propósito, Sto António era conhecido como o "martelo da heresia", justamente pelas suas qualidades de pregador imbatível[48], sendo aliás dele uma das estátuas que se encontra no círculo interior da Charola, i.e. incorporando o octógono.

Por aqui não custará ver no terreal anjo com o martelo uma referência a João Baptista – o grande "pregador" original – bem como aos Templários, expoentes da arte de bem levantar edifícios que servissem militar e espiritualmente a causa Cristã, e cujo talento foi prosseguido pela sucedânea Ordem de Cristo, dando um cunho particular à Expansão Portuguesa, cujos vestígios construtivos ainda hoje surpreendem em tantas partes do mundo.

Esponja sobre o sangue da lança

A última face do octógono versa o par de anjos ostentando, à dextra, a cana com a esponja do vinagre, e à sinistra a lança – dois instrumentos utilizados quando Jesus estava já crucificado no monte Gólgota, conforme descrito nos Evangelhos

47 Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, tomo V, Círculo de Leitores, 2003, p.2690. Para mais, o cravo encontra-se mais associado à fixação de ferraduras, enquanto o mais longo prego é aplicado em trabalhos de carpintaria (civil ou naval).

48 A.J de Gouvêa NEVES: *Santo António de Lisboa, Estudos Histórico-Filosóficos*, Porto, 1960, p.15.

Nesta composição, onde novamente se reflecte a dialéctica entre espírito e matéria, o anjo da dextra interpreta um peregrino da paz, com a esponja do vinagre alegorizando neste contexto a remoção do sangue, i.e. as tréguas e concórdia entre as partes.

Por seu lado, o anjo oposto evoca os mártires cruzadísticos – os antigos e os contemporâneos ao serviço do Venturoso. Como se depreende da imagem, fica não apenas sumarizada a protecção aos peregrinos (origem das Ordens de cavalaria espiritual-militar), mas também a leal obediência do braço secular ao religioso, que ostenta a "cruz" (entenda-se, a guerra como instrumento para se alcançar a paz, constituindo esta um bem superior).

Além disso, os guardas abriam as procissões, parecendo o anjo com a lança uma súmula do anunciador João Baptista e do vanguardista S. Tomé, que após a morte de Cristo pregara na distante Índia, e aí fora trespassado por uma dessas armas[49].

Esta representação da cana com a esponja e da lança, aludindo subtilmente por exemplo à cruz e à coluna, constitui um bom exemplo da versatilidade iconográfica destas construções simbólicas, como se observa por exemplo no piso inferior do claustro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), onde algumas das respectivas imagens foram já analisadas noutros contributos[50].

Medalhão com a cana e esponja à dextra, e a lança à sinistra. Claustro dos Jerónimos (foto: PMO).

Os anjos terrenos

A relação entre os emblemas da Paixão nos Jerónimos e na Charola de Tomar já foi observada na historiografia[51], cabendo aqui notar que, tal como em Lisboa, também em Tomar se constata o diálogo entre elementos góticos e renascentistas, celebrando o Venturoso como o grande conciliador mesmo em matérias de filosofia estética.

49 Naturalmente, S. Tomé era uma das grandes referências espirituais para os portugueses que se encontravam no Oriente.

50 Cf. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico claustro dos Jerónimos"; *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém".

51 Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Templários e Templarismos*, vol.VIII, Círculo de Leitores, 2005, p.193.

Imperial-regalista, D. Manuel era de facto não apenas o vértice mas também, e sobretudo, o fiel da balança que tudo mantinha em equilíbrio e concórdia – um novo Melquisedeque, no qual convergiam a Vida Contemplativa e a Activa, ou seja, a ideia de um sacerdote-guarda que em certa medida esteve na origem dos Cavaleiros Templários, e agora se mantinha e expandia através da vigente Ordem de Cristo, liderada pelo próprio monarca.

Na Charola este princípio dual observa-se nos locais mais inesperados, por exemplo em dois santos autonomizados no lado Nascente, para lá do corredor-deambulatório.

S. Lourenço e S. Vicente, Charola do Convento de Cristo (fotos: PMO).

Acerca destas representações no perímetro, também aqui a hierarquia relativa (dextra/sinistra) é marcada a partir do octógono e respectivo eixo cúpula-altar, ao centro da planta. Assim, e ao invés dos pares de anjos (pintados nos muros do octógono e de "costas" para o altar), os santos Lourenço e Vicente encontram-se figurados numa parede fronteira, levando a que o da esquerda para o observador seja de facto o sinistro.

Deste modo, representando a subordinada Vida Activa, S. Lourenço interpreta o papel de um guarda diligente, como se a grelha e a palma do martírio fossem armas, e cujos topos em cada lado ainda simulassem asas (≈ "anjo" terreno, diante dos anjos celestiais do octógono).

A mesma ideia é reinventada na figura de S. Vicente, que simboliza a Vida Contemplativa ao segurar uma nau esbranquiçada, sugestiva da pomba da paz ou mesmo do Espírito Santo, fazendo de Vicente um sinónimo de Sto. António, amparando o Menino Jesus sobre um livro[52].

Octógono da Charola de Tomar, estátua de Sto. António
(actualmente, do Menino Jesus apenas se notam vestígios sobre o livro).
(foto: PMO)

"Lembra-te que és humano"

A árvore octogonal é na verdade a grande referência geratriz de toda a Charola, servindo para glorificar Cristo, mas também para lembrar aos poderosos que a sua autoridade não é mais que um reflexo transitório e perecível.

Esta ideia foi também inscrita na parede exterior-ocidental do Coro, onde no extremo dextro ficou vazio o lugar de um anjo, nomeadamente de Lúcifer – um esplendoroso anjo de Deus caído pela sua própria soberba e ambição desmedida[53]. Em certo sentido, o mesmo se poderá depreender da figura enredada em cordas, sob a famosa Janela esculpida[54], por sua vez rodeada por troncos secos e partidos, junto com outros revitalizados.

52 S. Vicente e Sto. António eram os padroeiros oficial e oficioso de Lisboa, sendo que o último vinha ganhando força crescente.
53 Cf. "A versatilidade manuelina de Tomar", in *Três estudos sobre arte portuguesa*, 2014, p.3 [online].
54 Cf. *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011, p.34 [online].

Conceito similar é observável na grande árvore octogonal da Charola, viva e exuberante, mas ao mesmo tempo oca e com grandes aberturas na base, que sugerem o colapso.

Octógono da Charola de Tomar (foto: PMO).

Deste modo, se por um lado é evocado Jesus Cristo, que de morto "refloresceu" (ressuscitou) para a vida eterna, por outro recorre-se ao Antigo Testamento para lembrar aos soberbos terrenos que a sua glória está destinada à ruína, tal como a majestosa árvore sonhada pelo rei babilónio Nabucodonosor (Dn.4:7-20).

Por outras palavras, sendo D. Manuel a grande referência neste momento tão particular da História Portuguesa e mesmo mundial, e não obstante todas as capas de retórica imperial e messiânica, ele era afinal não mais que um vulgar humano. Em alguns aspectos, as intervenções manuelinas no Convento de Cristo lembram certo general sábio da Antiguidade, que num desfile triunfal em Roma levava no carro um escravo para lhe ir sussurrando a condição de mortal.

Conclusão

A Charola de Tomar é uma máquina religiosa de invocação do Espírito Santo, além de uma peça de óbvio valor estético.

Contudo, é também um símbolo de prestígio intelectual pelo modo dinâmico como pode ser interpretada a respectiva iconografia, construída no limiar da ambiguidade e demonstrando um engenho que só poderia resultar de um dom divino.